desemboca en las obras de los artistas posmodernos –fundamentalmente americanos como Cindy Sherman, Barbara Kruger o Sherrie Levine–, es precisamente esta escisión y la conformación de un discurso fotográfico que no es de carácter estético lo que articula la adopción de la imagen fotográfica en la realización de las obras de arte. Así, la crítica y teórica norteamericana Rosalind Krauss (1991: 11-34) ha explicado la función crítica de la imagen fotográfica como la de un «proyecto de deconstrucción en el que el arte se distancia y se separa de él mismo». Es decir, la fotografía en tanto que instancia crítica interviene, como escribe a propósito de Cindy Sherman, a modo de *metalenguaje* «con el cual es posible operar sobre el plano mitogramático del arte explorando simultáneamente el mito de la creatividad y de la visión artística así como la inocencia, la primacía y la autonomía del "soporte" de la imagen estética».

La consecuencia más inmediata de no atender a esta visión de la naturaleza híbrida o, si se quiere, impura –permeable y adaptable, indiferente y a la vez singular– de la práctica fotográfica es poner de manifiesto el peligro de reduccionismo que se cierne sobre el estudio de la fotografía, ya sea desde un planteamiento teórico como histórico, al primar la consideración de una imagen fotográfica inserta en la lógica de un desarrollo estético-formal, ignorando las distorsiones y discontinuidades que plagan la historia del medio. Acotación reduccionista que como efecto restringiría la teoría de la fotografía a una parcela de la teoría general de la teoría del arte, usualmente etiquetada como estética fotográfica. En este sentido, la posición teórica mantenida por John Szarkowski, director del Departamento de Fotografía del Museum of Modern Art de Nueva York de 1962 a 1981, es paradigmática y viene a ser un a continuación y elaboración de las tesis mantenidas por el Beaumont Newhall, historiador y creador de este departamento en 1940. El objetivo de John Szarkowski fue salvar a la totalidad de la fotografía de los abusos de la cultura popular, en la dirección opuesta a la emprendida por su antecesor en el cargo Edward Steichen, cuya exposición «The Family of Man» había supuesto toda una declaración de principios en contra de la fotógrafo como autor individual y una muestra de indiferencia hacia las supuestas cualidades

expresivas y formales de la imagen fotográfica. John Szarkowski se propuso redefinir la naturaleza estética del medio para encauzarlo en un irrevocable rumbo autónomo, así como reconstruir la «tradición principal» de la fotografía como forma de legitimar una estética moderna. Su pensamiento estético se articula sobre tres directrices, la primera consiste en definir la estructura visual de la imagen fotográfica en cinco característica formales: el detalle, la cosa misma, el tiempo, el encuadre y el punto de vista. La segunda, delimitar una «poética visual» moderna inherente al medio fotográfico que legitimaría el estilo documental como forma poética fotográfica dominante –aunque sin renunciar a la concepción de la fotografía como «voz de un autor» ni a un vocabulario visual basado en la fragmentario, lo elíptico, lo aleatorio y lo efímero. Y, por último, encauzar una «tradición principal» de la fotografía, más allá de los grandes maestros de la modernidad (Stieglitz y Weston) hacia las fuentes anteriormente consideradas periféricas a la fotografía artística. Así, el orden ideal de tal tradición se extiende a toda la fotografía y no sólo a las fotografías de los grandes maestros: la tradición como una línea evolutiva de las formas fotográficas.[19]

Nuestra propuesta de acotación del objeto de estudio de la teoría de la fotografía desborda la que se desprende de las tesis estéticas expuestas para integrar el estudio de la fotografía dentro del contexto social y cultural al que se somete toda producción fotográfica. En vez de centrar el objeto de estudio sobre la fotografía sólo como resultado icónico dotado de propiedades formales propias, proponemos, siguiendo a Victor Burgin (1988:2), una comprensión de la fotografía como «práctica de significación». Entendiendo por «práctica» el trabajo con materiales

---

19. Aunque el programa de Jon Szarkowski no se halla expuesto explícitamente en ninguna obra única, sino que ha sido expuesto gradualmente en una serie de pequeños ensayos, la visión formalista de la fotografía apareció expuesta en Szarkowski (1980). Para una visión completa de las ideas de Beaumont Newhall, Edward Steichen y de John Szarkowski en sus labores de dirección del Departamento de Fotografía del MoMA, Cf. Phillips (1997: 59-98).

Añadamos que Victor Burgin (1988: 51-70) ha visto subyacentes a esta posición de John Szarkowski las ideas del teórico y crítico de pintura Clement Greenberg, padre teórico del expresionismo abstracto.

específicos dentro de un específico contexto social e histórico en vistas a unos propósitos específicos.[20] Práctica de significación en la que las producciones fotográficas realizadas con planteamientos artísticos, aunque no necesariamente estético-formalistas, tendrán una relevancia capital como motivo de análisis teórico. Por tanto, la teoría de la fotografía no sólo abordaría la imagen como texto o signo, en tanto que productora de significados, sino también examinando las condiciones sociales de producción y recepción como determinantes de los significados de las imágenes. De esta manera, adoptando ideas de Richard Bolton (1993: XIII), la fotografía artística deberá ser integrada en el marco más amplio de las condiciones de la comunicación y de la organización de la realidad, lo que posibilitaría abordar con flexibilidad teórica los cambios tecnológicos ya efectivos en el medio como está siendo la transición de la imagen analógica a la digital.

UN CORPUS DE CONOCIMIENTO SISTEMATIZADO

Durante los últimos años hemos asistido a la definitiva legitimación de la fotografía como producto cultural a través de su incorporación a los museos, a los circuitos expositivos y al mercado del arte, a los estudios académicos y a la investigación científica. Para decirlo en terminología de Pierre Bourdieu –y a la vez contradiciendo sus ideas al respecto–, por fin la fotografía ha salido de la «esfera de lo legitimable», ha abandonado su ubicación intermedia entre la «esfera de la legitimidad» y la de «lo arbitrario». No es de extrañar, pues, que en el punto anterior nos hayamos esforzado en deslindar la teoría de la fotografía de una estética de la fotografía, tanto a efectos de definición del objeto de estu-

---

20. Victor Burgin comenzaba este libro con una afirmación contundente: «la teoría de la fotografía no existe todavía». Las diferentes contribuciones intelectuales presentadas en el libro estaban dirigidas precisamente a proporcionar los cimientos para la construcción de una Teoría de la Fotografía deudora del materialismo histórico y de la semiótica. Textos del mismo Victor Burgin, junto a los de Walter Benjamin, Umberto Eco, Allan Sekula, John Tagg y Simon Watney componen el repertorio de artículos editados.

dio como con el fin de evitar una reducción de la producción fotográfica a la estrictamente artística. Ahora se trata de discriminar la constitución de un cuerpo de conocimientos de los numerosos textos críticos escritos en torno a la fotografía, tanto por especialistas como por los mismos artistas y fotógrafos. O mejor dicho, se trata de valorar en que medida dichos textos podrán ser incorporados como aportaciones teóricas al cuerpo de conocimientos.

La selección de textos que conforman el libro *Estética fotográfica*, es presentada por Joan Fontcuberta (1984: 9), responsable de la edición, como «un vasto corpus teórico, tanto de exposición y justificación de intenciones como de valoración de resultados» legado por los fotógrafos más relevantes de la historia de la fotografía. Para Joan Fontcuberta, el fotógrafo, como autor responsable para con su obra, debe desempeñar dos funciones complementarias: la creativa y la teórica. Es lo que el fotógrafo de la nueva visión Franz Roh, consciente de las difíciles relaciones entre ambas funciones, en su libro *Nach-Expressionismus* de 1925, llamó «la doble cuerda» del artista: producir y teorizar son dos funciones «opuestas y hasta hostiles entre sí» que el fotógrafo debe intentar conciliar en un equilibrio tenso (Fernández, 1997: 13).[21] Lo cierto es que cada vez más los fotógrafos y artistas contemporáneos –sobre todo tras el arte conceptual y retomando actitudes de las vanguardias históricas– alumbran sus obras como precipitado de una reflexión. La intuición y la imaginación, atributos del concepto romántico de artista, se hallan cada vez más mediatizados por la elaboración de ideas y pensamientos sobre aquello que constituye el significado de su obra. Esto hace que las aportaciones textuales vayan ganando en calado teórico y en densidad intelectual, fenómeno que puede dar lugar a que se nos puedan aparecer estos textos como un destello de teoría de la fotografía, como una especie de teoría «espontánea» de la fotografía. Aunque, en realidad, lo que subyace en los escritos de los fotógrafos y artistas, ya sean históricos o actuales, es lo que habría que denominar como «poéticas fotográficas». Entendiendo por

21. Aparte de lo casos históricos, en el panorama actual de la fotografía habría que citar como más destacados de «la doble cuerda» a Jeff Wall, Barbara Kruger, Pedro Meyer, Victor Burgin, Andreas Müller-Pohle y al mismo Joan Fontcuberta.